

Мария Степанова

Донна Тартт · Сильвия Плат

Сьюзен Зонтаг · Алиса Порет

Александр Блок · Майкл Джексон

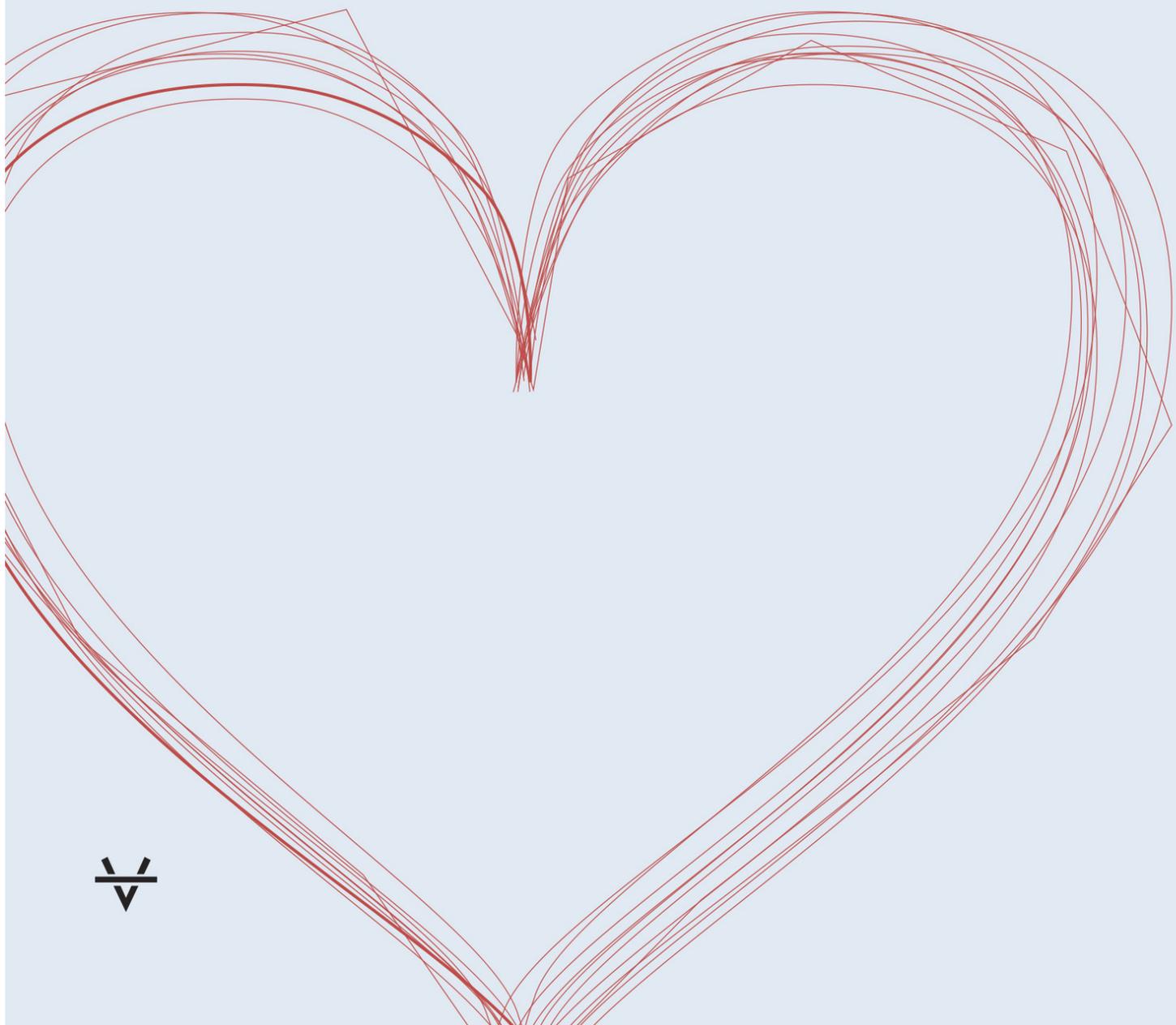
Владимир Высоцкий · Григорий

Дашевский · Марина Цветаева

Сельма Лагерлеф · Любовь

Шапорина · В.Г. Зебальд

Против нелюбви



Эксклюзивное мнение

Мария Степанова

Против нелюбви

«АСТ»

2019

УДК 821.161.1-3
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

Степанова М. М.

Против нелюбви / М. М. Степанова — «АСТ»,
2019 — (Эксклюзивное мнение)

ISBN 978-5-17-110963-9

Книга Марии Степановой посвящена знаковым текстам и фигурам последних ста лет русской и мировой культуры в самом широком диапазоне: от Александра Блока и Марины Цветаевой — до Владимира Высоцкого и Григория Дашевского; от Сильвии Плат и Сьюзен Зонтаг — до Майкла Джексона и Донны Тартт.

УДК 821.161.1-3
ББК 84(2Рос=Рус)6-44

ISBN 978-5-17-110963-9

© Степанова М. М., 2019
© АСТ, 2019

Содержание

Позавчера сегодня	6
Разговоры в царстве мертвых	13
Прожиточный максимум	18
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Мария Степанова

Против нелюбви

*Издательство выражает благодарность еженедельнику
«Коммерсантъ Weekend» ИД «Коммерсантъ» за содействие в издании
книги*

Позавчера сегодня (Александр Блок)

1

*Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца – взвод за взводом и штык за штыком
Наполнял за вагоном вагон.*

*В этом поезде тысячью жизнью цвели
Боль разлуки, тревоги любви,
Сила, юность, надежда... В закатной дали
Были дымные тучи в крови.*

*И, садясь, запевали Варяга одни,
А другие – не в лад – Ермака,
И кричали ура, и шутили они,
И тихонько крестилась рука.*

*Вдруг под ветром взлетел опадающий лист,
Раскачнувшись, фонарь замигал,
И под черною тучей веселый горнист
Заиграл к отправленью сигнал.*

*И военною славой заплакал рожок,
Наполняя тревогой сердца.
Громыханье колес и охрипший свисток
Заглушило ура без конца.*

*Уж последние скрылись во мгле буфера,
И сошла тишина до утра,
А с дождливых полей все несло к нам ура,
В грозном клике звучало: пора!*

*Нет, нам не было грустно, нам не было жаль,
Несмотря на дождливую даль.
Это – ясная, твердая, верная сталь,
И нужна ли ей наша печаль?*

*Эта жалость – ее заглушает пожар,
Гром орудий и топот коней.
Грусть – ее застилает отравленный пар
С галицийских кровавых полей...*

Это, едва ли не главное русское стихотворение о Первой мировой войне было написано Блоком 1 сентября 1914 года и напечатано три недели спустя, 22 сентября. С публикацией, как ни странно, вышла история: поначалу Блок предложил стихи в кадетскую «Речь», и там ему отказали. Возможно, дело во втором стихотворении, шедшем парой с «Петроградским небом», – «Грешить бесстыдно, беспробудно...», где Россию приходится любить «и такой»: вопреки всему. Но интересней предположить, что уже первые читатели (соредакторы «Речи» Гессен и Милуков) поняли стихи об уходящих на фронт иначе: не так, как их задумывал Блок. Кадеты только что влились в патриотический мейнстрим, либерал Милуков публично пожал в Думе руку черносотенцу Пуришкевичу, и убыточная интеллигентская газета резко сменила курс. От военного текста теперь требовалась полная однозначность. Возможно, Блоку стихи однозначными и казались; вышло по-другому.

Отказ на судьбу стихотворения никак не повлиял, через несколько дней оно было опубликовано в «Русском слове», тогдашней «Ленте.ру» – фабрике новостей с невероятными, в сотни тысяч, тиражами. Это не последний раз, когда Блок печатается в «Русском слове»: в 1915-м там выделяют целую полосу для поэмы «Соловьиный сад» – жест беспрецедентный и по тем, и по нынешним временам.

Но мне здесь важно скорее вот что: Блок, значит, видел «Петроградское небо» как стихи газетные, написанные в режиме срочно-в-номер и в том же темпе имеющие быть прочитанными. Видел, считал важным поскорей напечатать, получил отказ, сразу предложил другому изданию – и отмечал потом в записной книжке: «Мои стихи в “Русском слове”».

У газетных стихов обычно есть простой и грубый смысл, какое-то *ура* или *далой*, за или против, которые и заставляют автора идти с ними в места общего пользования – массовой и быстрой публикации. Это своего рода то, что я должен сказать, эквивалент подписи под петицией, попытка перевести слово в дело, пусть и на собственных условиях. Такой жест, от «Речи» до фейсбука, подразумевает две вещи: первая – автор исходит из того, что миру небезразлично его мнение по поводу, вторая – это мнение можно (со всеми неизбежными потерями) перевести на язык плаката «Нет войне». Или «Да войне», что было общим местом внутренней и публичной речи летом 1914 года.

Лето было жаркое, обычное, на дачах пили чай и говорили о политике. Есть известная байка о том, как Пастернак с Балтрушайтисом решили разыграть Вячеслава Иванова, важного, козлобородого; и вот они залегли в дачных кустах и пол-ночи ухали совой. Наутро Иванов вышел к завтраку взволнованный: «Вы слышали, как кричали совы? Так они всегда кричат перед войной». И все посмеялись, тут-то все и кончилось.

В тогдашних письмах и дневниках очень четко прочерчена граница перехода вещей из одного состояния в другое: из заурядной повседневности с ее вечными поводами для уныния («Тоска и скука. Неужели моя песенка спета?», – записывает Блок в записной книжке, это июнь) в реальность, в которой скука сменилась на что-то иное. Двадцатый век подхлестнули, и он разом встал под ружье. Наблюдать за тем, как это происходило, страшновато даже с расстояния в сто лет.

Этой весной мне пришлось по случаю держать в руках телеграммы, которыми в последние предвоенные дни обменивались главы европейских царствующих домов, и в милейших «*dear Nicky*» и «*dear Georgie*», в этом привычном семейном куковании за часы до того, как все рухнет и посыплется, есть какая-то особая жуть – кажется, что не приятные черно-белые люди запустили маховик современности, а она сама вырвалась из рук и пошла, пожирая версты и жизни.

Блоковские стихи написаны после своего рода наводки на резкость – изнутри этой самой внезапно наступившей современности, о чем там и сказано аршинными, если не огненными, буквами. Петроградское небо мутилось дождем, две недели назад столица была спешно переименована, – бург с его немецким привкусом пришлось заменить на – град, громили немецкие

лавки, топили в Мойке бронзовых коней, украшавших немецкое посольство, пятнадцатилетнему Косте Вагенгейму сменили фамилию на Вагинов, с нею он всю жизнь и проходил. О таком в стихах нет, в первой публикации они называются «На фронт» и начинаются как документ, как прямой перевод из реальности в текстовый формат. 30 августа Блок записывает: «Мы обедаем у мамы в Петергофе. – Эшелон уходил из Петергофа – с песнями и ура». Через день, 1 сентября, было написано «Петроградское небо», которое значило тогда что угодно, только не привычный нам текст о последних минутах старого мира.

Странным образом эти блоковские стихи и становятся собой (тем, к чему мы привыкли) лишь в ретроспекции, во взгляде, обращенном назад из точки сегодняшнего стояния, когда все уже совершилось и читатель слишком хорошо знает, что было дальше. Здесь что-то вроде входа в тоннель, здесь начало дуги, по ту сторону которой стоят мандельштамовские «Стихи о неизвестном солдате», накануне предыдущей войны подводящие итог оптовым смертям первой. Это своего рода постскрипtum к блоковскому тексту, но написанный уже на языке нового века, предельно сгущенный, но имеющий дело с тем же материалом. Дождь, неприветливый сеятель, идет в 1937-м поверх дождя из августа 14-го, *лесистые крестики, что метили/Океан или клин боевой*, – эхо тех дождливых полей. «И тихонько крестилась рука».

Блоковские стихи и сами работают как эхо, продолжая себя из строфы в строфу путем повторов и ауканья – опорные слова подхватываются здесь, на очень небольшом пространстве, не раз и не два. Блок говорит где-то об устройстве стихотворения примерно так: стихотворный текст вроде покрывала, растянутого на остриях нескольких слов, сияющих как звезды, ради них-то все и делается. В истории с «Петроградским небом» эти главные слова как бы не в силах не возвращаться, не возникать снова и снова.

И это не только «ура», повторенное здесь трижды: ура вроде как и положено самовоспроизводиться; сюда же и «пора» (разобраться с противником, видимо), выделенное в тексте стихотворения курсивом. Подхваты – что-то вроде сетки, по которой вкось движется текст; начальное поступательное «взвод за взводом и штык за штыком» – и наклонная штриховка, похожая на дождь, продолжается с каждой новой вводной. Почти каждому слову мало прозвучать один раз; за «тучами в крови» непременно возникнет «под черною тучей горнист заиграл», полям соответствуют поля, на «жаль» отвечает жалость, всему сущему есть рифма, все повторяется не единожды, старый мир напоследок сам себя окликает. Рожок, который военной славой заплакал, – родственник военной флейте, державинскому снигирию. Галицийские кровавые поля пришли прямиком из Жуковского: «Англичанин разбит, англичанин бежит/ С Анкрамморских кровавых полей», и в патриотическом стихотворении это выглядит как странноватое «мальбрук в поход собрался» – так, словно автор не вполне властен над собственным текстом и стихотворение пишется само собой, перескакивая с одного опорного камушка на другой, и его предчувствия и выводы не имеют ничего общего с блоковскими.

Эти стихи, повторюсь, вроде как принято воспринимать как «антивоенные» – так, словно весть о гибели была заложена в них с самого начала; словно наше школьное знание о том, чем все это кончится, уже было доступно Блоку 1 сентября 1914-го. Эта аберрация естественна, и дело не только в том, что мы прочно отучены радоваться любой войне, и русская патриотическая – другой не было – лирика первых военных месяцев, от Кузмина и Георгия Иванова до Сологуба и Городецкого, вызывает острое чувство неловкости.

Есть и мандельштамовский текст того же времени, не самый хороший, «В белом раю лежит богатырь...» – там все понятно, и простое, как пряник, стихотворение совсем не вселяет этой тревоги, ощущения двуслойности, двусоставности. «Радуйся, ратник, не умирай, / Внуки и правнуки спасены», ну да, понятно. Мучительность блоковских стихов, то, что не дает им упокоиться (а читателю успокоиться), – в том, что их никак не удастся дочитать до дна.

Если перевести этот текст на язык газетных смыслов, то сразу за документом, за дождем из штыков, за последним парадом (идуших на смерть, поющих «Варяга») там идет речь о сле-

дующем. Эти тысячи жизней, уходящих под вой рожка, это множество, опадающее как единый лист, – добровольная жертва своего ура и пора. Нам – остающимся, свидетелям, Блоку – «не было грустно, нам не было жаль»: ясная, твердая сталь необходимости всякую жалость отражает. Там есть еще один эпитет, и вот я пытаюсь вспомнить его, не заглядывая в текст. Ясная, твердая, какая еще? может быть какая угодно – верная, вечная, вещая сталь, не нуждающаяся в печали, сталь крови и почвы, до которых уже недалеко, строчки четыре. Стихи об исчезновении (а исчезает тут все, к чему можно прикоснуться словом, по ходу текста, по ходу поезда множество твердых и непрозрачных вещей истончается до состояния марлевого бинта – и в первую очередь сам старый мир с его жуковскими и державинскими, старое умение писать стихи) упираются в ясную и верную стенку. У этой стенки автор призывает отказаться от жалости во имя мести. Тут точка входа, где стихи об уходе в небытие вдруг совпадают с контуром басни (так вот зачем все это говорилось!) и выводят на сцену обязательную мораль, а она – по ошибке, по старой памяти – дергает за веревочку, и картонный домик обвалится, чуть помянешь кровавые поля.

Так это все и читается: в два слоя, как два полужнакомых друг с другом, чужеватых друг другу текста. Что здесь удивительно – это степень авторского неведения и ведения, которым при этом наделен сам стих. Два сюжета попеременно заступают дорогу один другому, переплетаясь, перемешиваясь, но ни разу не совпадая.

Такое ощущение, что стихотворение подменили в колыбели, заменили военный рожок на шарманку, марш на романс, ура на паровозное ууу. Грубо говоря, поезд начинает путь, но не приходит в пункт Б, рельсы еще не проложили или уже разобрали, реквием никак не соглашается обернуться стихами о войне до победного конца. Эта расфокусированность, это отсутствие решительного контура создают что-то вроде воронки, заставляя возвращаться к стихотворению еще и еще раз, искать и не находить – что? другое стихотворение, такое же, но другое, с другим выводом-выходом.

Его нет; есть его природная пара, женская версия, написанная Цветаевой двумя годами позже, летом 16-го, тоже с натуры, в том же темпе прямой переброски увиденного в текст:

*Белое солнце и низкие, низкие тучи,
Вдоль огородов – за белой стеною – погост.
И на песке вереницы соломенных чумел
Под перекладинами в человеческий рост.*

*И, перевесившись через заборные колья,
Вижу: дороги, деревья, солдаты вразброд.
Старая баба – посыпанный крупной солью
Черный ломоть у калитки жует и жует...*

*Чем прогневили тебя эти серые хаты,
Господи! – и для чего стольким простреливать грудь?
Поезд прошел и завыл, и завыли солдаты,
И запыллил, запыллил отступающий путь...*

*Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше,
Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой
О чернобровых красавицах. – Ох, и поют же
Нынче солдаты! О Господи Боже ты мой!*

2

В первые военные дни Зинаида Гиппиус позвонила Блоку. «Не хотелось – да и нельзя было говорить по телефону о войне, и разговор скоро оборвался. Но меня удивил возбужденный голос Блока, одна его фраза: “Ведь война – это прежде всего весело!”»

Веселье – слово для Блока значимое, над ним надо остановиться. У него длинный ассоциативный хвост (ближе всего тут Ницше с «веселой наукой») и почти неограниченные полномочия. К самому концу оно для него, да и для нас, стало паролем, знаком тайной свободы: говоря и повторяя «веселое имя Пушкин», мы ставим невидимый знак равенства, веселое – это Пушкин и есть, а Пушкин – это свобода, тайная и явная, и еще Пушкин – волшебный помощник в немой борьбе, невидимый друг-проводник. Новый элемент, возникающий в этой тройчатке, раздвигает ее и расшатывает: треугольник «Пушкин – веселое дело – война» непривычен, но размещается где-то рядом с «Петроградским небом», с его веселым горнистом и ясной, не нуждающейся в нашей печали сталью.

У блоковского стихотворения есть странная временная рифма: двадцать пять лет спустя Уистен Хью Оден пишет свое «1 сентября 1939». И это тоже стихи о современности, написанные по ее следам, с документальной точностью и отчетливым выводом, прямо следующим из сказанного. Оден говорит там о начале Второй мировой, и за годы, успевшие пройти, способность приветствовать войну была почти полностью утрачена. Там тоже текст кончается моралью, крупными буквами, которые самого автора смущали: финальное, знаменитое *we must love each other or die* он позднее хотел заменить на *and die*, ведь выбирать-то не приходится. Но вариант *we must love each other and kill* в 39-м поэзией уже не рассматривался, и здесь, кажется, главное отличие нашего позавчера от вчера. Последние 75 лет война была для мира безусловным, недвусмысленным злом, тем, чему надо противостоять и/или умереть.

Всякий раз, когда мы уходим от этой простенькой суконной правды, мы проваливаемся в позавчера, в прореху, куда ушли все, кого провожал на Петергофском вокзале Блок, и не только они.

Любое позавчера, как двустороннее пальто, часто хочется вывернуть наизнанку для нового употребления. В мутное время это становится чем-то вроде нервного тика или расчесывания болячки: поиск аналогий, которые можно было бы примерить к своей ситуации, уже не удастся остановить. Нет ситуации, которую нельзя было бы сравнить с сегодняшним днем и не сделать немедленных и грозных выводов. Особенно картинно такое выглядит в прямом наложении кальки на кальку – в разговорах о Третьей мировой, которой пора начаться в новом августе 14-го. Чем-то это напоминает суету на подступах к миллениумам, страх и трепет перед круглой датой – словно у судьбы есть человеческое пристрастие к точным цифрам и реконструкторским играм.

Лихорадочная обращенность к прошлому, одержимость совершившимся до нас, могут быть знаком уклонения от будущего, неверия в него.

Беньяминовский ангел истории движим ветром, сносящим его вперед, в неизвестность; его горестное лицо обращено назад, к руинам и грудам обломков, возникающим на пути, отделяющем его от утраченного (рая, бывшего).

Но в каком-то смысле постоянная потребность во взгляде назад, попытка опереться на уже совершившееся, говорит о большем – об отсутствии настоящего. И как реальности, и как картинки, что эту реальность изображала бы.

Пару недель назад я прочла замечание, которое показалось мне очень точным и при этом смутно тревожащим. Речь шла о том, что события последних месяцев (нужное подставить, ненужное зачеркнуть) отняли у нас современность. Позволю себе договорить это до некоторой точки, как я ее вижу: ситуация изменилась так, что уже не N или Z впадает во грех интер-

претации, приравнивая сегодняшнюю Россию ко вчерашнему Мюнхену или позавчерашнему Петербургу, а сама страна пишет себя как художественный текст, как костюмный роман из старинных времен, понятых с бесхитростностью школьной постановки. Нынешний день разом оказывается отменен; так при съемках одной недавней кинокартины актеры, съемочная группа, их родственники неделями и годами жили в интерьерах советских 50-х, носили тогдашнюю одежду, платили штрафы за выпадение из образа. Сегодня выпадать приходится из сегодня, и целой страной; современность, которую делят друг с другом и миром, теперь упразднена – она оказывается одной из альтернативных реальностей, чем-то вроде гипотезы, которую надо доказать. Делать это приходится, то и дело проваливаясь по колено то в 1930-е, то в 1970-е годы, и именно дробный, составной характер повседневности выглядит здесь существенным.

Ощутимый неуют заставляет обитателей нашей не-современности сбиваться во что-то вроде легкой ситуативной пены, в летучее мы, которое образуется по тому и другому поводу и разлетается через несколько часов или дней. То, что Блок называл «событиями», – очень грубо говоря, тот язык, на котором история говорит с человеком, – обращено именно к множествам, приводит мы в движение, их смещениями питается. Надо как-то объяснить себе, что это с нами такое делается, и тут оказывается, что для этого нет новых слов. Мы – я – их не наработали за 90-е и нулевые; похоже, что единственная работа, которая была проведена, – работа по эксгумации и оживлению старого. Так теперь и есть; мы молчим, оно говорит – что умеет и как умеет.

Я люблю вспоминать конец 80-х, время, когда с перестройкой в общий оборот было введено такое количество непрочитанных текстов, что на несколько лет стало видимо далеко и до всего было одно расстояние – до Елены Шварц такое же, как до Кузмина, а от него до Джойса. Это странное время было своего рода реверсом нынешнего: тогда Андрей Николев или Гертруда Стайн оказывались моими современниками, актуальной, только что родившейся словесностью самого рассегоднешнего сегодня. Сейчас все навыворот: мы сами перестали быть собственными современниками, если современность – это язык, которым о ней говоришь. Это не противоречит «событиям», но сообщает им какую-то странную комическую подсветку. Похоже, в этот час у России действительно есть история (хотя бы в смысле «попасть в историю»), о которой так тосковалось в бессобытийные нулевые, – но нет современности. И в нулевые тоже не было, иначе сейчас за словами не приходилось бы лезть в долгий ящик, в дедовский карман, они находились бы сами.

Такое ощущение, что в оперативном словаре нету слов и конструкций, что позволили бы говорить о том, что происходит сегодня, не опираясь на сложное прошедшее, не применяя поргативный цитатник. Между тем в публичном пространстве – от официальных реляций до социальных сетей – звучит исключительно заемная речь, с утратами и потертостями, с давно выцветшим сроком годности. Там, где возникает потребность в говорении, где открывают рот, чтобы согласиться или отказаться, дать оценку или назвать по имени, уже стоит наготове цитата (часто интонационная, еще чаще – забывшая уже о том, откуда ее взяли), и происходящее разом утрачивает первородство. То, что произносится вслух, исходит не от меня и даже не от «нас»; когда президент страны декларирует «ребята, не Москва ль за нами», он не отправляет слушателя к тексту, к тому или иному смысловому набору – просто опирается, как атлет на колонну, на мощный пласт общеизвестного. Когда поп-певец предлагает переименовать Петербург в Петроград, он следует невидимым образцам, служит неведомому ему богу. Когда на востоке Украины поручик Голицын реконструирует сталинские указы, он берет то, что само идет в руки. В зоне несобственной речи известным – существующим – может считаться только то, что отродясь известно всем.

Обитатели этой зоны, натурально, и должны изъясняться цитатами (обкатанными до поговорки, приходящими на язык); все тексты, написанные по-русски, должны восприниматься как что-то вроде гигантского разговорника, где любой тезис может иллюстрироваться

произвольно выбранной строчкой, что бы она ни значила изначально. Как работает механизм присвоения, видно по тому же фейсбуку, где, что ни день, кто-нибудь выясняет, на чьей стороне был бы Пушкин, Набоков, Бродский в российско – украинском или каком-нибудь более частном конфликте, – и обнаруживается, что одними и теми же строчками легко бить по головам и тех и других. В этом обмене (не мыслями, а размытыми облачками интенций и оценок) все заведомо приблизительно, речь нужна не чтобы поставить диагноз, а чтобы его замаскировать. Для этого разработана система ярлыков, гибкая, потому что зыбкая: о человеке или вещи нужно сказать только существенное – наш он или чужой (то есть хороший или плохой), и не более того. Национал-предатели, чекисты, бандеровцы, фашиствующие молодчики – этот лексический коллаж склеен из элементов, устаревших еще в прошлом веке. Получается пестровато, и это могло бы тревожить: налицо отсутствие единой стилистики, воли, необходимой для того, чтобы сделать стилизацию тотальной, сплавить лоскутное одеяло заимствований в большую речевую инсталляцию. Ближе всего, кажется, к этому подошла Государственная дума, ее чавкающая коллективная машина.

Способность некоторых слов выходить из небытия и наливаться свежей кровью пугала бы и сама по себе, но тут за ними стоит что-то вроде новой доктрины, неназванной и неузнанной – говорящей о заведомой приблизительности любого высказывания. В школе неточности первым учеником может стать любой, все слова здесь значат одно и то же: крайне далекое от своих когдатешных словарных значений. Скажем, фашист и либерал на этом языке – тот, с кем говорящий не согласен. Лексика ненависти нам еще внове, и для того, чтобы обругать кого-то, требуются слова из несегодня. Готовые формы востребованы, как давно не были, и общество вроде как согласилось уже с тем, что любые значения приблизительно, а подбор произволен. Когда позаимствовать нечего, хватаются за что попало, но получается что-то вроде детской дразнилки – укропы, ватники, колорады, слова, пустые и невесомые, как воздушные шарики. Здесь, как ни странно, оказываешься на территории консенсуса – никем не оговоренного, простодушно признанного всеми. Он сводится к отказу от смысла во имя самого процесса говорения – словно другого способа подлатать прохудившуюся ткань реальности уже не осталось.

Когда разговор о сейчас кажется невозможным, разговор о прошлом – лишь эвфемизм, способ выяснить отношения с вытесненной современностью, занять позицию, нашарить и выделить себя и свое, сдачу и гибель русской интеллигенции, украденную кем-то неназванным победой, всемирный заговор, мировую музыку, что угодно. Все это под рукой, и ближе, чем позавчера.

Теперь окончательно и несомненно в России водворился «прочный порядок», заключающийся в том, что руки и ноги жителей России связаны крепко – у каждого в отдельности и у всех вместе. Каждое активное движение (в сфере какой бы то ни было) ведет лишь к тому, чтобы причинить боль соседу, связанному точно так же, как я. Таковы условия общественной, государственной и личной жизни. Советую тебе, не забывая о своей болезни, всегда, однако, принимать во внимание, что ты находишься в положении не лучшем и не худшем, чем все остальные сознательные люди, живущие в России. Потому чувствовать себя сносно можно только в периоды забвения об окружающем. <...> Все одинаково смрадно, грязно и душно – как всегда было в России: истории, искусства, событий и прочего, что и создает единственный фундамент для всякой жизни, здесь почти не было. Не удивительно, что и жизни нет.

(Блок, письмо к матери, ноябрь 1909 года).

2014

Разговоры в царстве мертвых (Любовь Шапорина)

1

В одном из дневников, а вела она их, день за днем, год за годом, с 1898 по 1967 год (за вычетом лет своей *женской жизни*, когда с ней происходило все то, что составляет вечный материал романов: молодость, влюбленность, замужество, дети, обиды, отказ от всяческих надежд), Любовь Васильевна Шапорина, в девичестве Яковлева, вспомнила историю, случившуюся когда-то с ее соученицей. Дело было в Неаполе, в 1905-м; подруга оказалась там без друзей, без знакомых, без денег, в грязной и страшной ночлежке и ждала спасения, забаррикадировав дверь шкафом. «Когда я вошла к ней в номер, она бросилась мне на шею с рыданиями. <...> Успокоившись немного, она сказала: “Я все время думала: что же будет дальше? Это только анекдот или это на всю жизнь?”

Вот и я так все время думаю. Многие так и умерли, не дождавшись ответа на свой вопрос». Шапорина пишет это в Ленинграде, в декабре 43-го, из сердцевины скверного анекдота, который кончится для нее вместе с жизнью.

Роль, выпавшая ей на долю, дело строителя *общего памятника*, а в некотором смысле и смотрителя общего кладбища, удивила бы ее. Дневник начинался и мыслился ею как частный, и едва ли не главным мотором, гнавшим ее через годы и страницы, была энергия обиды, сила сопротивления, бравшая начало в житейских обстоятельствах и не угасшая и через пятьдесят лет. Сюжет обиды прост: ее не любили, и поначалу это кажется необъяснимым.

Ее жизнь – образцовая, чистопородная жизнь хорошего человека, при беглом пересказе легко ложащаяся в канву жития. Десятилетия одиночества: муж, советский композитор Шапорин, менял любовниц с забавными фамилиями; сын, весь в отца, становился (и жил) все дальше; любимая, поздняя дочь умерла двенадцатилетней, и жгучая тоска по ней с годами становилась только сильнее; внуки подрастали и разочаровывали. Десятилетия самопожертвования: в 37-м году неустроенная Шапорина взяла к себе и вырастила, как своих, двух дочерей расстрелянного знакомого (одна из них, войдя в возраст, отсудит у нее комнату). При этом в одиночестве Шапориной не было ничего стоического: раз навсегда обойденная тем, что в советском, ненавидимом ею, речевом обиходе называлось счастьем в личной жизни, она продолжала (по собственному кодексу, не знавшему ни послаблений, ни отступлений) совершать подвиги во славу верности и тщетно надеяться на симметричный ответ. Объекты служения менялись, исчезали, отходили на второй план, логика самосожжения оставалась неизменной.

Это самосожжение, которого она стыдилась и которым втайне была горда, – генеральный план, главный труд ее жизни. Все прочее (в его числе вынесенные на обложку теперь изданных дневников ее заслуги по армии искусств) откладывалось в сторону во славу потребности *помогать*, или уходило сквозь пальцы, или просто давало ее семье возможность выжить. Выживание, свое и чужое, во всех его многообразных, порой непредставимых формах, быстро становится единственным сюжетом дневника. Выживание не только физическое: советский жаргон в устах молодой дворянки, несовершенную русскую речь родственников- эмигрантов, лень, страх, оцепенение – все черты порчи, опрощения и душевного окаменения, своего и чужого, Шапорина замечает и описывает. Хроника общего падения, получившаяся у нее, бескомпромиссна, как все, что она делала, и предельно отчетлива.

Шапорина была в числе уехавших за границу в первые послереволюционные годы – и добровольно вернувшихся в СССР. Думали (в двадцатые, а особенно – в тридцатые годы

демонстративного цветения советского дичка) об этом многие эмигранты, и многие решались – кто (как друживший с нею семьями Алексей Толстой) по любви к жизни на широкую ногу, кто потому, что *сила – там*, как сказала Цветаева Маяковскому в их единственную парижскую встречу. Особенность шапоринской истории в том, что она и уехала и вернулась, словно не заметив того, что совершает исторический или политический выбор; уезжала она, в гневе и печали, от мужа, наспех собрав детей, и к мужу же по первому зову вернулась. Впрочем, последствия этого не-выбора были те же, что у всех: катастрофические.

1933: «Теперь большинство поняло, что податься некуда, все равно везде тюрьма и везде голод. Еще интеллигенция бессознательно хочет куда-то выпрыгнуть, бежит за полярный круг, на Памир, в стратосферу, а мужики простодохнут, сидя на своей лавке». 1935: «Ссылают в Тургай, Вилуйск, Атбасар, Кокчетав, куда-то, где надо 150 верст ехать на верблюдах, куда-то, где ездят только на собаках». 1938: «Вася <сын Шапориной> часто возмущается, что я не хожу в кино, в театр. По ним, по современной молодежи, впечатления скользят, не доходя до сознания.

С детства они привыкли к ужасу современной обстановки. Слова “арестован”, “расстрелян” не производят ни малейшего впечатления». 1939: «И вот мы, бедные люди XX века, принуждены все время наткаться на XVI – начало XVII. И не кричать от ужаса, а делать вид, что не видишь, не слышишь».

2

К кому обращается Шапорина, кто должен был прочитать это растянувшееся на десятилетия «Я обвиняю»? Скорее всего, далекий потомок, новое звено семейной цепи: на интерес близких она не рассчитывала. На фоне дневников и записок ее знаменитых современников, людей с более развитым инстинктом самосохранения (вспомним позднейшую пометку Чуковского на полях собственной дневниковой записи: «Это написано для показа властям»), тетради Шапориной говорят все с прямоотой приговоренного или безумца. Ни эзоповых хитростей, ни смягчений, ни умолчаний, скорее наоборот: лихость ее формулировок как будто имеет в виду и читателя-врага, читателя по долгу службы, каждая констатация задумывается и реализуется как пощечина. Поразительно и то, что она (дворянка, родственники за границей, половина друзей арестованы или высланы) все же осталась на свободе, и то, что в дневниках, ведущихся без оглядки, нет ни намека на то, что иной поворот событий возможен, ни тени этого, общего тогда для всех, страха. Даже нехотя соглашаясь стать осведомительницей НКВД («надо просто его разыгрывать, я думаю, это не очень трудно»), то есть удостоверившись в пристальном интересе к себе и своему кругу, Шапорина не расстаётся с привычкой к ежедневному письму с натуры: «ее филер» становится одним из ее героев, безобразных, комических и бессильных. Страхи, которые ее преследуют, другие: нищета и голодная смерть. Точка, где она приблизилась к ним вплотную, стала и высшей точкой ее судьбы.

Известный мотив многих блокадных записей – необходимость сохранить для истории этот опыт отпадения от нормы. Это делается и для того, чтобы наделять страдание ценностью, заставить его *работать*, и потому, что жизнь, выпавшая из пазов, кажется диковинной, редкостной, уникальной. Шапоринский дневник – что-то вроде исключения. Уже задолго до блокады ее текст превратился в странный травелог, автор которого никуда не идет и не едет. Меняется само окружающее; пространство привычного мутирует и нуждается в том, чтобы его описали заново, как незнакомую страну, где чуждо и существенно все: ландшафт, язык, местные нравы. Советская Россия здесь описывается как новая *нестрана*: место, далекое от ладной и ясной заграницы в той же мере, как от собственного прошлого, дикое поле, живущее вне смысла и закона. Все, что остается, – ждать спасения, которое может прийти только извне, как корабль за Робинзоном. Подневной хроникой ожидания (добыча пищи, чтение, молитва,

забота о ближнем, встречи с туземцами-людоедами) Шапориная была занята долгие годы. С началом блокады реальность окончательно сомкнулась с ее представлениями, перестав и притворяться пригодной для жизни.

Мир, с самого начала видевшийся Шапориной как фантастический («страна морлоков», вспоминает она роман Уэллса), как бы лишней раз подтвердил свою злокачественность, оправдал худшие ее ожидания. Но как раз в этот момент с автором и текстом дневников происходит что-то непредвиденное: акценты смещаются, *passive voice* гордого терпенья сменяется на *active*, инерция ожидания становится сюжетом преодоления. У дневника меняется темп, возникают неожиданные паузы («зажглись фонари, темноло, туман синел»). Автор по-прежнему, как плавающая камера, фиксирует все, что движется: мелкие и крупные объекты, попадающие в кадр. Но – как бы позволяет себе зависать, замирать, останавливаться, впадать во что-то вроде голодного обморока: оцепенелое созерцание красоты. На пространстве дневников, всю жизнь ведшемся в темпе тассовки (факты, слухи, реплики, оценки), эти паузы («сошла с трамвая у Академии Наук, и дух замер от красоты Адмиралтейской набережной»), заполненные долгими, вольными описаниями («а среди тихих деревьев медленно плыл вверх стратостат»), – что-то вроде укрытия. Здесь едва ли не в первый раз автору и читателю удается *дух перевести* – или же *прийти в себя*.

Этот, предельный, опыт стал для Шапориной неожиданной наградой. В минуту счастья она скажет: «это мне за блокаду», еще годы спустя назовет блокаду главной ценностью собственной жизни. «Из соседней комнаты, пустой, как и вся квартира, раздавалось радио <...>. Заливалось сопрано, тенор. В темноте ночи тяжело и грозно ухали пушки. Умирающий голос, однотонный твердил: “Все уходит... все валится... все падает... все уходит... я умираю”. <...>

В темноте я вставала, грела чай, поила горячим, вводила камфору. И равнодушно ложилась, потому что не было сил. А теперь мне кажется, что я могла больше помочь ее духу, надо было почитать вслух ей Евангелие. Хотя она могла принять, пожалуй, за отпевание».

3

Одна из первых вещей, которые поражают в двухтомном теле этой книги, – объем: больше тысячи страниц, сотни (если не тысячи) фамилий, многоногая и многоголовая людская масса, на глазах уходящая под лед антропологической катастрофы. Обычным материалом дневников искони были дела домашние – свой век, друзья и подруги, своя маленькая вселенная, иногда идущая по шву при соприкосновении с безлицей и неразборчивой общей судьбой. Здесь другое. Уже к началу тридцатых главным содержанием этих записей оказывается фон: малая и большая история меняются местами, и большая живет едва ли не за счет малой – ею питается, ее пространство занимает, ее воздух пьет.

Дневниковое письмо действует по собственной воле: насыщается, тяжелеет, на глазах прирастает плотью страниц и чужих историй. Хотела ли этого Шапориная? Кто знает. Ей, и не ей одной (та же мечта есть в послевоенных записках Ольги Фрейденберг), казался необходимым и неизбежным *московский Нюрнберг* – суд над советской системой. Тетради Шапориной можно читать и как свод материалов, подготовленных обвинением.

Но даже в этом качестве он явно, вопиюще избыточен – словно отсутствует фильтр, позволяющий отличить важное от неважного, лишнее от существенного, правдоподобное от фантастического. Слухи, сплетни, сны, анекдоты, разговоры в очередях и светских салонах, известия о высылках, расстрелах и голодных смертях идут густым и слепым валом. Указатель имен, помещенный в конце второго тома, занимает 127 страниц; книга, выпущенная «НЛО», – Ноев ковчег, в котором выплывает из небытия все, что дышит и разговаривает: крестьяне, красноармейцы, писательские чины.

Разветвленная и обширная система знакомств (а Шапорина была накоротке со всем Петербургом-Ленинградом и половиной Москвы) и сопряженные с ней ритуалы, уже кажущиеся диковатыми в растущих сумерках, – одна из главных констант ее жизни. Время и силы, уходящие на поддержание связей (визиты, цветы, переписка, тщательно продуманные маленькие подарки), огромны. Шапорина – в полной мере социальное животное, знающее и любящее свое место на классовой лестнице, мыслящее себя (в отличие от Манделштама, крамольные стихи которого она сочувственно и неточно цитирует) одной из: продолжательницей рода, представительницей класса, наследницей и хранительницей европейской культуры.

Она замечает и яростно фиксирует любые черты отпадения от знаемой и любимой нормы, и некоторые ее оценки удивительны. «Прочла полкниги Тынянова “Смерть Вазир-Мухтара” и страдаю физически от отвращения и злобы. Сметь поднять руку на Грибоедова, на Пушкина. А почему нет? (С акцентом.) Мы взрываем Симонов монастырь, “Утоли моя печали”, “Николау Большой Крест” и т. д. – вы молчите, мы многое еще делаем другое – вы терпите, ну так теперь выкупаем в помоях ваше последнее, вашу первую любовь, вы все стерпите, так вам и надо. Так нам и надо».

«С акцентом» здесь возникает не зря. Простодушный и неискоренимый антисемитизм – такая же черта ее душевного облика, как страстный патриотизм – и желание умереть в Риме («только там»), как любовь и ненависть к русской стихии («народ подлый, а не правительство»); как обидчивость и отходчивость. Как дворянская спесь (все, раздражавшее ее в нелюбимом сыне, объяснялось шапоринской – мещанской – кровью) и природный демократизм («При чем же тут аристократизм? Просто я, очевидно, как и вы, не сукина дочь! Я просто их презираю»). И – как способность менять и надстраивать отношение к событию, человеку, стране.

Россия и Европа постоянно перетягивают одна другую на ее внутренних весах. «Людам со свободным духом здесь не место, и надо направить все усилия, чтобы в будущем экспатрироваться». Мечта об эмиграции, шаткая надежда на варяга («пусть на каждом углу стоит немецкий шутман»), постоянная оглядка на Европу как образ лучшего, неискаженного бытия – из главных тем дневника. Но вот, уже глубокой старухой, в «оттепель» – «Боже мой, и неужели я так и не попаду за границу?» – Шапорина на два месяца выезжает в Женеву, в семью обожаемого брата, и сразу же заводит спор о судьбах России: «Вот уже сорок два года, как мы отбились от всех, кто надеялся взять Россию голыми руками, и стали сильнее, чем когда-либо». «К чему это великодержавие», – отвечают ей. Там же и тогда же Шапорина с тоской обнаруживает, что ее история, ее (экстремальный, как сказали бы сейчас) опыт не обладает для близких ни ценностью, ни интересом. «Вначале я не понимала причины, как мне казалось, равнодушия к России, ко всему тому, что я пережила за это время. Саша не разрешал меня расспрашивать о блокаде, войне». Кажется, что она и сама чувствует некоторую неуместность своей истории за столом живых: «Я же не стала бы говорить о том, до чего больно дотронуться».

4

Защитные механизмы, установленные самой жизнью (привычкой к безопасности, потребностью в душевном равновесии), провоцируют нас уклоняться от информации определенного типа: той, что причиняет боль, не умея ее утолить. Это знание, с которым нечего делать, – то, о чем пишет Шаламов в «Колымских рассказах», опыт мучительный, бесполезный и своей бесплодностью развращающий. Реальность, которую документирует Шапорина, имеет сходную природу. То, что она описывает, – опыт медленного погружения в смерть и посмертного существования в мире со смещенными понятиями и провисшими логическими связями. Это не «ГУЛаг» и не «Канувшие и спасенные» Примо Леви (то есть не прямая имитация ада). Ад это или Аид – но то, что его ландшафт напоминает наш, а в просветах можно различить

концерты, дачи и цветочные киоски, объясняет отчаяние, с которым сопряжено чтение этих дневников.

Если угодно, они как бы несовместимы с жизнью, они не текст, а что-то другое: разрыв, трещина, зияние, черная дыра. А то и яма: сытая пасть, из которой свисают нитки, тряпки, волокна плоти. Яма стоит перед читающим на месте текста (того текста, который мог бы возникнуть тут в непрерывности истории и культуры), как венки из искусственных цветов отмечают вдоль наших дорог места чьей-то гибели.

К такой гибели, думаю, никто не готов, да и можно ли к ней подготовиться? Это-может-произойти-с-каждым – водяной знак, проступающий на каждой странице шапоринского текста. Летопись последовательного вытеснения из жизни определенного человеческого типа страшна сама по себе. Но именно этот тип (пусть без всякого права на то) кажется нам своим. Люба Яковлева-Шапорина с ее прекрасным образованием, пятью языками, домашним европеизмом и любовью к искусству (живопись/театр/переводы) узнала бы себя в заурядной девушке из «Жан-Жака» (дизайн/фотография/журналистика) – хотя бы по неготовности к катастрофе, по набору бесполезных знаний и желаний, непригодных для жизни на необитаемом острове. Ее страхи и предрассудки – недалее эхо наших; мнения и сомнения ее круга почти не нуждаются в переводе на новый русский. И наш обиход, усредненный, урезанный, искаженный, пытается помнить об ином, лучшем, не нами заведенном – а именно память о том, *как надо*, была для Шапориной неотступной мукой. Как никто, она знала, что ее жизнь прожита не так, ушла в *другое русло*, в сторону от закона и благодати, и (в отличие от многих) никогда не могла с этим примириться.

Сто лет назад ей было тридцать два, она сидела на залитой солнцем piazza Garibaldi, русская в Риме, счастливая и никому не интересная. У нас пока тоже есть эта возможность и сколько-то времени, чтобы ею воспользоваться.

2010

Прожиточный максимум (Марина Цветаева)

16 мая 1941 года (то есть, как знаем мы из *далека* своего дня и года, жить ей остается три с половиной месяца) Марина Цветаева пишет дочери в далекий северный лагерь: «У нас радио, слушаем все вечера, берет далёко, и я иногда как дура рукоплещу – главным образом – высказываниям здравого смысла, это – большая редкость, и замечаю, что я сама – сплошной здравый смысл. Он и есть – ПОЭЗИЯ».

К этому времени (и раньше того, ко времени возвращения в Россию из эмиграции) она уже написала свое *всё* – («Я свое написала. Могла бы, конечно, еще, но свободно могу не») – за несколькими, погоды не делающими, исключениями. Как сказал перед смертью другой поэт, Михаил Кузмин, «главное кончено, остались детали».

Потому есть искушение считать этот фрагмент цветаевского письма чем-то вроде непреднамеренного завещания: финальной черты, подведенной в последнюю минуту под трудом и без того трудной жизни. Вряд ли стоит чересчур ему поддаваться: естественный для Цветаевой способ речи и мысли – восходящий пунктир молниеносных формул. Создаются они «по поводу», в качестве моментального ответа на внутренний или внешний запрос, и поэтому часто оказываются взаимоисключающими, опровергающими и отвергающими друг друга. Их лучше рассматривать с некоторой дистанции, в движении, фиксируя точки схождения и расхождения и замечая общий и неизменный центр тяжести, в отношении к которому все разнородные высказывания смещены. Кроме того, цветаевский способ письма подразумевает постоянные остановки и перезагрузки. Проведение бесчисленных финальных черт под самыми разными обстоятельствами своей и чужой жизни было для нее естественным горючим: средством разгона и переброски к новым текстам и обстоятельствам.

Скажем, когда в 1939-м, накануне отъезда в СССР, Цветаева переписывает в тетрадь стихи своего давнего литературного врага Георгия Адамовича, добавляя внизу «чужие стихи, но к-ые местами могли быть моими», этот жест поэтической солидарности не упраздняет ее фразу из письма трехгодичной давности («оказалось – не хлеб нужен, а пепельница с окурками: не я – а Адамович и Ко»). Чужое остается чужим, свое – своим; каждое утверждение оказывается итоговым: выбивающимся из исходной последовательности, утверждающим приоритет дюжины разнородных *небесных правд* перед лицом линейной *правды земной*. Что следует считать последним приговором – полную ледяного (а то и кипящего) презрения статью о мандельштамовском «Шуме времени» (1928 года) или «Историю одного посвящения», воспоминания, написанные в 1931-м, окрашенные в тона сестринской или материнской нежности? Свидетельские показания Цветаевой могут пригодиться и обвинению, и защите; ее речь – каждая фраза в отдельности – что-то вроде висячего моста, спешно переброшенного от неподвижной точки-автора к меняющемуся предмету описания, и неизменно повисающего в воздухе. Каждая фраза – маленькая модель большой системы, малое завещание, всегда готовое стать большим. Письмо 1941 года – одно из многих.

И все-таки хочется поднести его формулировки поближе к глазам и посмотреть на просвет: в конце концов, что такое здравый смысл, о котором идет речь, если не то, от чего Цветаева всю жизнь отталкивалась: упорно презираемый ею голос *множества*, торжествующего большинства? Это словосочетание требует внимания – ни здоровье этой здравости, ни острие этого смысла, видимо, не должны совпадать с бытовым – *жвачным* – *common sense*, расхожей мудростью, предназначенной для общего употребления. Впрочем, в некотором смысле жизнь и смерть Марины Цветаевой, несмотря на ее отчаянное сопротивление, оказались именно что общими. И в смысле скорого и окончательного превращения в литературный миф – один из

главных для русского XX века. И в смысле более существенном: узловые точки цветаевской судьбы неизбежно оказывались типическими, эмблематическими, доводя до предельной, раскаленной ясности несовместимые с жизнью обстоятельства существования – эмигрантского, советского, литераторского, женского. То есть показательными («мой случай – показателен»), и не только для XX века с его оптовыми смертями, но для, как ни преувеличенно оно звучит, человеческого существования как такового.

Из точки смерти (как во сне – из точки пробуждения) человеческая жизнь отбрасывается к своему началу и обретает финальную, только теперь проявившуюся, осмысленность и четкость структуры. В случае Цветаевой структура – упрямый и разрушительный замысел судьбы – настолько очевидна, что запросто можно ничего, кроме нее, не увидеть. Первое, что мы узнаем («*то, что в воздухе носится*», как говорит в ее прозе мать о Наполеоне), – диада стихисамоубийство. Дело, казалось бы, обычное – драматические биографии всегда отбрасывают плоскую тень, делающую их пригодными для массового употребления (Пушкин-дуэль, Мандельштам-лагерная смерть, Бродский-ссылка-Нобелевская премия). Но в посмертной судьбе Цветаевой самоубийство далеко обгоняет стихи, а то и вытесняет. Об этом писал когда-то М. Л. Гаспаров: «Теперешние читатели сперва получают миф о Цветаевой, а потом уже как необязательное приложение ее стихи». Кажется, это так; и эта (многих раздражающая) особость цветаевского случая нуждается в истолковании.

По сути, мы получаем на руки два текста, дополняющих и комментирующих друг друга, более того, по отдельности не существующих: «творчество» (лирические книги, стихи, поэмы, пьесы, прозу) – и «жизнь», где написанное самой Цветаевой (огромный свод писем, черновики, дневниковых записей) составляет едва ли треть. Другим голосам (свидетелей-современников) отводится почетная и неблагодарная миссия – они поневоле выступают кем-то вроде благоразумных собеседников библейского Иова: сочувствующих или осуждающих, но неизменно представляющих в разговоре сторону *порядка* – не ими установленного положения вещей. Они – поверхность, за которую она не сумела зацепиться; естественный ход событий, для которого она была помехой. Строго говоря, они – это мы сами, *предполагающие жить* в заданных тем или иным веком обстоятельствах; и в силу родства этим им нельзя не посочувствовать, как нельзя не посочувствовать Пастернаку, говорившему о мертвой Цветаевой: «Тарелки вымыть не могла без Достоевщины».

Ее биография кажется общеизвестной; поэтому позволю себе говорить о ней впроброс, пунктиром, выделяя то, что кажется мне самым существенным: смысловые узлы, нерешенные (нерешаемые) задачи.

Эпиграфом к первой тетрадке «После России», своего последнего стихотворного сборника, изданного в 1928 году, когда лирический поток начал если не иссякать, то менять русло, Цветаева взяла фразу Тредьяковского, слегка переменяв ее на свой лад: «От сего, что поэт есть творитель не наследует, что он лживец: ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь *могла* и *долженствовала* быть».

Биография Цветаевой, как это было с большинством людей, родившихся на рубеже XIX–XX веков, развивалась именно что в логике *недолжного*: вне всяческих ожиданий, против представлений о возможном. Выживание в предложенных обстоятельствах зависело от готовности и умения меняться: применяться к недолжному, жить в его скоростном режиме *низкопоклонства перед будущим*. Природное место Цветаевой, кровной добродетелью которой была противушерстность («одна из всех – за всех – противу всех!»), а сердечной склонностью – все уходящее, побежденное, говорящее из-под земли («роднее *бывшее* – всего»), было среди обреченного большинства. То есть тех, кто не умеет или не хочет узурпировать право на речь от лица будущего. Ее естественными соседями по истории были не *делатели*, а *жители*: женщины, старики, действующие лица малой истории – и легкие жертвы истории большой.

* * *

Марина Ивановна Цветаева родилась в Москве 26 сентября (по старому стилю – *русского сентября*, как говорила она сама) 1892 года. Всю оставшуюся жизнь она провела, вглядываясь в собственное младенчество, вкапываясь в него, как в сундук с сокровищами, выбирая нужное и оставляя остальное лежать на дне неразменным капиталом, золотым запасом *образцов* – ответов на все вопросы. Спартанское детство московской девочки из профессорской семьи, с отцом, поверх голов вглядывающимся в парадный портрет первой жены, и матерью, поверх рояля глядящейся в собственную скорую смерть, с тарусской дачей и московской зимой, было устроено на высокий и довольно жестокий лад: на встречных линиях запретов и самоограничений. Было оно, видимо, по праву любого детства, вполне счастливым – достаточно, чтобы «тоска по своему до-семилетию» на всю жизнь осталась единственным местом, где МЦ чувствовала себя дома, а желание воздвигнуть этому до-семилетию памятник – одной из главных, исполняемых и неисполнимых, творческих воль.

«Согласна на 2 года (честна) одиночного заключения <...> NB! с двором, где смогу ходить, и с папиросами – в течение которых, двух лет, обязуюсь написать прекрасную вещь: свое младенчество (до семи лет – *Enfances*) – что: обязуюсь! – не смогу не» (из записной книжки 1932 года).

Мать, Мария Александровна Мейн, умерла, когда сестрам Цветаевым, Марине и младшей Асе, было 13 и 11 лет. С ее смертью каркас семейного устройства разом покосился. На смену подневольным часам за роялем пришли *вольные*, с Наполеоном, вставленным в киот вместо иконы; материнское «так должно» было наскоро заменено дочерним «право имею». Интересен здесь не внешний рисунок юношеского отрыва, во все века единый: несколько гимназий, сменных за год, прогулы, запойное чтение на нетопленном чердаке, первые литературные знакомства, первый – тоже предсказуемо литературный – роман. Характерно другое, то, как выбивается из общего («модного») обихода преувеличенно-старомодный, намеренно-детский набор цветаевских предпочтений. Наполеон – Мария Башкирцева – Ростан – романы Лидии Чарской – все это книги и героини *очень юных лет*, уже и тогда проходившие по ведомству *старинны иль девичьей*. Перемены или перелома в цветаевском круге чтения можно было бы ждать с началом ее литературной жизни – о котором речь впереди. Но ни знакомство с Эллисом, поэтом-символистом из круга Андрея Белого, ни внезапная и горячая дружба с Максимилианом Волошиным не мешают ей (а скорее – заставляют) отстаивать и утверждать свое: литературу фразы, плаща и шпаги, с которыми связывалась у нее тогда *heroica*: завещанная матерью жизнь-по-правде, на высокий лад.

Этот пафос (выбор и утверждение своего, в противофазе к общедоступному и/или *актуальному*) определил начало ее писательской судьбы – и, как выяснилось, заодно и вечную стратегию – отдельности, противостояния любой фигурной скобке, любой среде, литературной или бытовой, из тех, что предлагала ей жизнь. А поскольку жизнь была – тяжелей некуда, то статическое *стояние-против* быстро стало открытой (или закрытой – запертой на долгие десятилетия в цветаевском архиве) конфронтацией – стрельбой по перемещающейся мишени. Это кредо провозглашалось ею еще в юношеском, 1908 года, письме: «<...> против республики за Наполеона, против Наполеона за республику, против капитализма во имя социализма... против социализма, когда он будет проведен в жизнь, против, против, против!» Цветаева отступила от него лишь однажды, в середине 1920-х, когда ее работа на мгновение оказалась или показалась актуальной – вписанной в литературный контекст, а не выламывающейся из него, – но длилось это недолго.

Последовательное утверждение своей инаковости долгое время казалось нужным еще и потому, что внешняя рамка собственной судьбы поначалу казалась Цветаевой недостаточно

драматической, слишком благополучной, «слишком розовой и юной» – как и собственная молодая розовость, как и быстро и навсегда – при крайней близорукости – отставленные очки. То, что сколько-то лет спустя, при берлинской встрече с Андреем Белым станет для нее паролем общего *родного бывшего* – «Вы – дочь профессора Цветаева. А я – сын профессора Бугаева. Вы – дочь профессора, и я сын профессора. Вы – дочь, я – сын», поначалу было признаком ненавистного типического: московской барышни из приличной семьи, «с запросами» и со стихами. Своих и свое Цветаева узнавала по печати одиночества и отдельности; в «Чёрте» она напишет о сводной сестре: «Она после Екатерининского института поступила на Женские Курсы Герье <...>, а потом в социал-демократическую партию, а потом в учительницы Козловской гимназии, а потом в танцевальную студию, – вообще всю жизнь *пропоступала*. Верная же примета его (и ее самой. – М.С.) любимцев – полная разобщенность, отродясь и отсюда – выключенность».

Цветаева *поступает* – иначе, шаг за шагом отодвигаясь от любой общности или общности. 1912: «...меня ругали пока только Городецкий и Гумилев, оба участника какого-то цеха. Будь я в цехе, они бы не ругались, но в цехе я не буду». 1918: «Я действительно, абсолютно, до мозга костей – вне сословия, профессии, ранга. – За царем – цари, за нищим – нищие, за мной – пустота». 1920: «Тоска по Блоку, как тоска по тому, кого недолюбила во сне. – А что проще? – Подойти: я такая-то... Обещай мне за это всю любовь Блока – не подойду. – Такая». 1926: «Ни к какому литературному направлению не принадлежала и не принадлежу». 1932: «Никто на меня не похож и я ни на кого, посему советовать мне то или иное – бессмысленно».

И – 1935-й, время предпоследних оценок: «Я сама выбрала мир нечеловеков, что же мне роптать???»

Ее литературный дебют уже демонстрирует прямизну и жесткость этой – навек негнушейся – складки: первая, полудетская книга Цветаевой «Вечерний Альбом» опубликована за свой счет тиражом в 500 экземпляров; жест, значивший тогда примерно то же, что и сегодня: либо крайнюю авторскую наивность, либо крайнюю же степень вызова, – отказ от принятых механизмов литературного роста, неприятие или безразличие к возможной профессиональной оценке. Жест, по тогдашним временам, радикальный тем более, что редкий для людей ее круга литературных знакомств и возможностей.

Новый шаг, логически следующий за этим – пренебрежение литературой, уход в частную жизнь, вернее, не-выход из нее. То есть еще один жест великолепного презрения. «Да разве я поэт? Я просто живу, радуюсь, люблю свою кошку, плачу, наряжаюсь – и пишу стихи. Вот Мандельштам, напр<имер>, вот Чурилин, напр<имер>, поэты. Такое отношение заражало: оттого мне все сходило – и никто со мной не считался. <...> Оттого я есмь и буду без имени». В 1923 году, когда писалось это письмо Пастернаку, воспоминание задним числом окрашивалось Цветаевой в уже привычные ей тона горечи – но десять лет назад такая («голова с заносом») позиция казалась естественной. Жизнь радостно подбросила ей такую возможность.

В том же 1923 году Цветаева записывает в дневнике: «Личная жизнь, т. е. жизнь моя в жизни (т. е. в днях и местах) не удалась. Это надо понять и принять. Думаю – 30-летний опыт (ибо не удалась *сразу*) достаточен. Причин несколько.

Главная в том, что я – я. Вторая: ранняя встреча с человеком из прекрасных – прекраснейшим, долженствовавшая быть дружбой, но осуществившаяся в браке. (Просту: слишком ранний брак с слишком молодым. [Пометка] 1933 г.)» В черновиках «Тезея» есть еще одна запись, рифмующаяся с этой: «Брак, где *оба* хороши – доблестное, добровольное и обоюдное мучение (-чительство)».

Ранняя встреча и ранний брак, предопределивший все дальнейшее течение цветаевской жизни и, возможно, ее исход, были подарком из подарков – но, как водится, с двойным дном. Сергей Эфрон, встреченный девятнадцатилетней Цветаевой в волошинском Коктебеле и разом

выбранный в мужа «в вечности – не на бумаге», был человеком исключительной внутренней красоты и благородства; их он и пронес, как стигматы, через всю жизнь, полную обстоятельств, с красотой и благородством плохо совмещающихся.

То, как рассказывала себе и другим их общую историю Цветаева, выделяло в ней как главное неизбежность, обреченность друг на друга. Судьбы двух детей, встретившихся на коктейбельском пляже (рассказчица склонна была видеть их еще младшими, чем они были на самом деле – семнадцатилетний и восемнадцатилетняя) складывались воедино, как половинки пазла: одиночество, раннее сиротство, день рождения, который они праздновали в один день. В ряду цветаевских романов (по ходу времени все более односторонних и, что называется, виртуальных) трудно не заметить подстежки деятельной жалости, материнской (от старшей к младшему) заботы – того, что сама она называла наклоном: «желанный – жаленный – болезненный!» Вышла из этой логики она, кажется, лишь однажды – в эпистолярном диалоге с Борисом Пастернаком, где речь с самого начала шла о равенстве: равносущности сил. Но обаяние женского старшинства, заставлявшее ее выбирать людей и отношения, которые можно было бы стилизовать в этом ключе, называя ровесника-Родзевича мальчиком, а более молодых (Бахраха – Гронского – Штейгера) – сыночком (или «мое дитя»), было для нее неборимым; сама она понимала это, как всегда, яснее и язвительнее всех – и подвела итог в 1936 году, эпиграфом к стихотворному циклу «Стихи сироте»:

*Шел по улице малютка,
Посинел и весь дрожал.
Шла по улице старушка,
Пожалела сироту.*

Гимназист Сергей Эфрон был в этом ряду первым, если не определяющим, и его жизнь (юность, туберкулез, недавнее двойное самоубийство матери и младшего брата) делала его в глазах Цветаевой *задачей*: долгом, взывающим об исполнении.

Но в 1912-м двоящаяся тема предназначенности-обреченности, связанная в цветаевском наследии с именем Эфрона, предъявлена только лицевой, радужной стороной.

Их триумфальная молодая совместность открывает для Цветаевой новый смысловой регистр («я еще думала, что глупо быть счастливой, даже неприлично! Глупо и неприлично т<ак> думать – вот мое сегодня», – пишет она Волошину). Наступает время *торжества*: превосходных степеней, преувеличенного («то есть – во весь рост», как напишет она в «Поэме Конца») любования собой и окружающими. В эту пору, собственно, ее стихи становятся узнаваемо-цветаевскими, а ее голос обретает окончательную свободу – гуттаперчевую послушность умного инструмента.

* * *

Перемена к счастью значила для Цветаевой многое; в том числе и то, что ее юношеское, дословесное «право имею» получило право на речь и стало называться «так жаждать жить!». Жизнь и тексты наводняются *земными приметами* (так должна была называться ее задуманная в двадцатых книга дневниковой прозы). Из сундуков достаются старинные, материнские и бабушкины, платья, которые – десятилетия спустя – всплывут на поверхность прощальным подарком в «Повести о Сонечке»; выбирается и заказывается граммофон, обставляется собственное жилье с «подводным» синим фонарем и выходом на крышу. Эта сугубо *частная* жизнь, намеренно ведущаяся в стороне от (не-ведущейся) литературной, призвана быть прекрасной: конгениальной стихам, которые в свою очередь призваны свидетельствовать о жизни: «записывайте точнее! Нет ничего не важного! Говорите о своей комнате: высока она или низка,

и сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?..» Здесь, как и прежде, в полудневниковом «Вечернем Альбоме», налицо то, что не дает говорить о Цветаевой вне контуров ее биографии – настойчивая воля, заставляющая нас искать черты авторского присутствия поверх (или поперек) текстов. То, что она, по-видимому, с самого начала имела в виду, – что-то вроде реалити-шоу в естественных декорациях – начало обретать реальный (насыщенный живой жизнью) объем. С годами действие стало напоминать ведущийся в прямом эфире, при свете совести, судебный процесс, где автор поочередно присутствует то на скамье подсудимых, то на месте общественного обвинителя. Но начальные, счастливые цветаевские годы дали ей краткую возможность сосредоточиться на внешнем, выбирая из всех возможностей – сразу все.

В мемуарной прозе «Живое о живом», посвященной памяти Волошина, Цветаева вспоминает их мечты о совместных литературных мистификациях – неосуществленные, как она говорит, только из-за ее немецкой честности, «губительной гордыни все, что пишу, – подписывать».

Марина! Ты сама себе вредишь избытком. В тебе материал десяти поэтов, и сплошь – замечательных!.. А ты не хочешь (вкрадчиво) все свои стихи о России, например, напечатать от лица какого-нибудь его, ну хоть Петухова? <...> А потом (совсем уж захлебнувшись) <...> это будут близнецы, поэтические близнецы, Крюковы, скажем, брат и сестра. Мы создадим то, чего еще не было, то есть гениальных близнецов. Они будут писать твои романтические стихи.

– Макс! – а мне что останется?

– Тебе? Всё, Марина. Все, чем ты еще будешь!

Разговор, который стоит запомнить: под знаком этого соблазна (или этого выбора) – быть десятью поэтами сразу (но сохранив за собой *право подписи*) – творчество Цветаевой будет существовать еще много лет. Романтические метафоры юношеских стихов («Я жажду сразу – всех дорог!») реализуются здесь с буквальной точностью, причем не только в процессе письма, при выборе тех или иных речевых масок, важных для «доотъездной» Цветаевой. По этой («волошинской») схеме будет составлена часть прижизненных цветаевских стихотворных сборников: цыганские стихи («Версты II»), «белые» или добровольческие («Лебединый стан»), «романтика» («Психея», пьесы), «русские» («Переулочки», «Царь-Девица»). Характерно, что в реальной (внутренней) хронологии цветаевского творчества, этапы которой описаны в 1935-м в письме к Юрию Иваску, большей части этих книг не находится места: слишком внешними были задачи, которые вызвали их публикацию. С другой стороны, все задачи, которые решала Цветаева, уже в середине 1910-х годов были и шире, и уже чисто литературных.

В частности, ее тогдашняя логика («жажда всех дорог», желание всё и за всех успеть пережить) имела бытовую оборотную сторону, лишь косвенно относившуюся к литературе, но определившую многое в жизни цветаевской семьи. «Единственная моя уверенность – в моем праве решительно на все, *droit de seigneur*. Если жизнь это оспаривает – я не противлюсь, только глубоко изумлена, и рукой не пошевельну от брезгливости», – пишет Цветаева своей золовке военной осенью 1916 года. Ощутимая, ослепительная солнечность ее тогдашнего состояния и существования связана еще и с тем, что никому из близких не приходило в голову оспаривать это право-на-всё, в том числе и на попытки говорить несколькими голосами и жить несколькими жизнями сразу. Ощущение легкого расфокуса, перегрева, как летом, когда воздух сгущается над асфальтом и начинает рябить, исходит от семейной переписки Эфронов: неумелая, но домашняя жизнь с заботами о маленькой Але, литературными сплетнями, переговорами по поводу дров и нянек постоянно истончается, позволяя увидеть очередной объект цветаевского интереса. Их, кажется, немного (Софья Парнок, Мандельштам, Тихон Чурилин, Петр Эфрон, Никодим Плуцер-Сарна) – по крайней мере их присутствие не производит впечатления «гоме-

рического блуда»; их имена мелькают в переписке Цветаевой и Эфрона с его сестрами, как неизбежные обстоятельства времени. То, что на этом фоне Эфрон уходит сперва медбратом на фронт, а потом и на военную службу, можно объяснить его всегдашней страдательной жертвенностью – но неуловимый привкус скорого распада в этой истории есть. Революция сделала неназванную возможность расставания реальностью, навязанной извне; придала ей *каменную безнадежность*, с которой невозможно было смириться. В течение нескольких лет Цветаева и Эфрон, воевавший на Дону, в корниловской Добровольческой армии, не знали друг о друге ничего – и тем крепче держались за память о своей совместности. То, что оба они выжили и добрались до новой встречи, сделало их союз незыблемым: то есть в равной мере священным и роковым.

* * *

Обстоятельства московской жизни Цветаевой в течение четырех послереволюционных лет (она уехала из России 11 мая 1922 года) запросто можно считать типическими, хотя бы потому что в них оказалась тогда вся Москва и вся Россия. Ее реакция на них тоже была по-своему типичной: оставшись в опустевшем московском доме – без денег (капитал ее матери, на проценты с которого жили сестры Цветаевы, в 1918-м был реквизирован), без посторонней помощи (прислуга ушла вслед за деньгами), с двумя маленькими дочерьми, Цветаева попыталась продолжать жить как прежде. То, какой оборот эта жизнь приняла, могло бы испугать ее саму, если бы не привычка встраивать свою биографию в высокий ряд литературных образцов. Все, происходившее с ней в первые зимы революции, она была склонна трактовать как Приключение – как драматические главы из романов Гюго: растущую нищету, квартиру, быстро превращающуюся в собственный остов, попытки распродавать по деревням все, что можно счесть мало-мальской ценностью, предельную неустроенность быта и вопреки всему этому торжествующую непрерывность бытия.

Количество написанного ею за эти годы впечатляет. Более того, так много она еще никогда не писала: 87 поэтических текстов в 1917 году, 152 – в 1918-м, 100 – в 1919-м, 111 – в 1920-м, 108 – в 1921-м, 89 – в 1922-м. Налицо лирическая машина, на-гора (по-стахановски, как это будет называться позже) выдающая немислимые объемы качественного продукта, работающая независимо от внешних обстоятельств или даже с обратной зависимостью – тем больше, чем хуже приходится человеку, пускающему ее в ход. Та же машина запускается в это время в записных книжках – обрабатывать живое сырье сердечной и душевной жизни. А поскольку высшая добродетель авторства – точность, здесь это неизбежно приводит к этическому максимализму души, не желающей соотноситься с тем, что делает в этот момент тело, – сводящей тело до роли объекта для эксперимента – и хорошо, если не до анатомического театра. Крайняя, бескомпромиссная скрупулезность анализа, жестокость получаемых выводов остаются в тетради, пока сердце и тело делают, что хотят, повинувшись любой своей прихоти – а значит, поставляя тетрадам новый материал.

В новой жизни Цветаевой присутствуют три константы: независимая, автономная работа поэтической машины, непрерывная череда полуслучайных связей, числившихся по ведомству прихотей или причуд, но на самом деле обязательных для поддержания машины в рабочем состоянии, и ненавистная необходимость существования «в днях», с которой Цветаева все менее была способна справляться. Свалка любовных сюжетов, отработанных ею за эти четыре года, месиво человеческих жизней, которые она пыталась использовать в качестве статистов в собственной исторической драме, задним числом вспоминались ею самой как дурной сон. Многие вещи здесь можно объяснить, только имея в виду настоятельную потребность Цветаевой смотреть на свои будни как на не-ею (не только ею) пишущийся текст – видимо, бессознательно имея в виду и то, что по законам сюжетостроения любой морок имеет конец, что

в итоге все должно само собой *выправиться* – без ее собственного участия, повинуюсь авторскому чувству меры и справедливости.

Как мы знаем, этого не произошло ни тогда, ни потом; один из уроков, который Цветаева выучила сама и готова была делить с другими, – «В жизни <...> ни-че-го нельзя, – nichts – rien». В ноябре 1919 года, обольщенная слухами об удивительном детском приюте, где не переводится шоколад (и, видимо, надеясь на передышку, вольное время для тетради, души и сердца), она отдает туда обеих дочерей – семилетнюю Ариадну и двухлетнюю Ирину. Здесь снова возникает тема Приключения – «идет великая авантюра твоего детства»: этими словами Цветаева пытается облегчить себе и старшей дочери расставание. В приюте голод; обе девочки заболевают, но мать почему-то медлит забрать их домой; это тянется до середины января, когда состояние Али становится угрожающим и ее спешно увозят. Маленькая Ирина остается в приюте и умирает там 2 или 3 (по новому стилю) февраля. Где-то там, в неизвестной общей могиле, ее и хоронят. Цветаева на похоронах не присутствовала.

Последствия этой (не сразу осознанной Цветаевой в полной, предельной мере) катастрофы, навсегда оставшейся для нее подводной (непроизносимой вслух, или уж подававшейся в усеченной версии «для чужих»), неисчислимы. То, что сама она допускает до записной тетради, явно недостаточно (особенно при сравнении со степенью проработанности других, куда более побочных, сюжетов); это глухое непонимание и недоумение: почему так вышло? Зачем этот ребенок приходил в мир? Никому не нужная Ирина в грязной рубашонке – язвящее воспоминание о крахе материнской и женской сущности. Не сумев полюбить *обыкновенную* младшую дочь, скроенную иначе, чем чудо-ребенок Аля, вынеся ее за скобки собственного существования, осознанно или неосознанно (второе хуже) выбрав одну из двух (возможность такого выбора она будет препарировать потом в «Сказке Матери»), она оказалась «детоубийцей на суду» собственной совести – и впервые перед собой кругом неправой.

Что дальше? Резкий жизненный поворот, внутренний и внешний. Всеми душевными силами Цветаева оборачивается к Эфрону, как из горящего дома или с тонущего корабля: в его нравственной доброкачественности она не сомневается: в их отношениях именно ему отводилась роль *правого*: этического компаса, указывающего верный путь. То, что в ее стихах и воспоминаниях его образ становится все более стилизованным – Лебедь, Воин, святой Георгий-доброволец, здесь тоже существенно – но уверенность в том, что *черной полночью, за последней помощью* можно прийти только к нему, давняя: цитируемые стихи написаны в 1916-м. Сейчас Цветаева не знает даже, жив ли Эфрон; и то, что она готова пообещать ему и себе, вполне сказочно и крайне насущно: она хотела бы ему *родить богатыря*. «Если Вы живы – я спасена. <...> У нас будет сын, я знаю, что это будет – чудесный героический сын, ибо мы оба герои». Внезапная, отчаянная мечта о сыне – среди первых ее реакций на смерть Ирины; возможно, она увидела тут шанс символически *отыграть* назад эту смерть, от-работать, заслужить, стать настоящей («правильной») матерью, с пеленками вместо стихов. В свой час ей это удалось, и даже слишком: ее третье (хочется сказать итоговое), страстное, тяжелое материнство было именно таким – тяжелой службой, ежедневной работой, источником сотни тревог и страхов, главным из которых был, возможно, давний страх еще раз *не справиться*.

В 1921-м Цветаева узнает, что Эфрон жив и их встреча возможна, и это действует на нее как отмена приговора. Уезжая из России, она запирает ее за собой, оставляет за спиной, как и собственную память о прошлом – во имя новой, выпрямленной жизни. Ее стихи, написанные за границей, выйдут книгой под названием «После России».

* * *

Но стихи «Ремесла», написанные еще в Москве, в 1921-1922-м, и изданные в Берлине в 1923-м, написаны уже после резкой смены письма – поются, как в русской сказке, новым,

перекованным горлом. Дело тут не в том, что «старый стиль» перестал ей нравиться: в тетради 1929 года она добрым словом вспомнит 1920-й, «когда уже хорошо писала!». Переменить ей хотелось не манеру, а участь; новые стихи отрицают (отрясают) старый способ думать и жить. Множественность речевых масок, словесная пена, необыкновенная, щегольская все-возможность цветаевской лирики разом идет на убыль. Место десяти поэтов (в письмах она называет и другое число – семь) заступает один-единственный. Способ виденья, усвоенный Цветаевой в юношеских стихах – приукрашивающий взгляд любования, многократно увеличивающий в размерах избранный объект, замещается другим. Степень увеличения та же, но освещение куда жестче: перед нами недремлющее, незакрывающееся рентгеново око жестокого, расчленяющего знания о себе и мире, пронизывающее поверхность в поисках структуры. Современная Цветаевой критика приняла этот поворот правильно: в штыки. «Нет здесь живых картин и ярких образов, зримый и осязаемый мир словно исчезает, и мы погружаемся в нечто нематериальное и почти бесформенное», – пишет о «Ремесле» в «Воле России» Евгений Зносков-Боровский (сознательно выбираю один из наиболее простодушных, то есть прямо и просто понимающих происходящее, отзывов). Поворот-переворот, пережитый цветаевским творческим механизмом, стал окончательным, а позиция, выбранная ею – видеть любую вещь последними глазами, при свете Страшного суда, посмертной этической прямоты, – обрела финальную неподвижность. Позиция эта оказывается крайне неудобной и для автора, и для его читателей; эта особенность за ней сохраняется до сих пор.

Представим себе классического скандалиста: неприятного человека, который в переполненном автобусе громко жалуется на давку, в очереди – на ее длину, а на солнце – на его жар. Его требовательность не вызывает сочувствия, кажется бестактной или безосновательной. Чем он отличается от молчащего большинства? Знанием, истинным или ложным, того, «как вещь должна была быть». Уверенностью в своем природном праве на это «как должно». Решимостью сделать несправедливость гласной. То, что мы считаем его виной или бедой, для этого человека – высшая добродетель: это нежелание применяться к обстоятельствам; это роковая невозможность притерпеться к несправедливости; это вера в жалобную книгу – «Страшный суд слова». Неприязнь, которую вызывает у многих Цветаева, схожего рода.

Все это слишком легко понимать в границах анекдота: «ишь ты, какие мы нежные!» В начале прошлого века требование особых условий и заново созданных этических шкал было для людей искусства ходовой монетой: *поэтам*, по слову Ахматовой, *вообще не пристали грехи*. В этом смысле случай Цветаевой, не умеющей и не желающей справляться с навалившейся на нее тяжестью дней, становится общим, показательным: она – солдат армии, оставшейся неизвестной; за ее спиной – сотни и тысячи людей, не сумевших применить к новой реальности и не имевших голоса для того, чтобы сделать свое «нет» слышимым. Нам, как правило, приходится иметь дело с историей, написанной теми, кто *справился*: кто праздновал пришествие нового, как Нина Берберова; кто считал нужным *быть как все* и заодно с правопорядком, как Пастернак; кто выбрал место в стороне и прожил достаточно долго, чтобы оно стало *местом силы* (как Ахматова). Но толпы, выпавшие в прорехи *сверхнового времени*, не имеют ни права голоса, ни заступника. Им против собственной воли стала Марина Цветаева, всю жизнь настаивавшая на исключительности собственного случая, пока он не стал почти всеобщим.

Поэтому ее судьба до такой степени наэлектризована посмертным читательским интересом, а разговор о ней почти неминуемо ведется в модусе товарищеского суда. Любые бытовые нелинейности Манделштама, Кузмина, Хармса все же держат читателя на расстоянии, в полной мере оставаясь частным делом автора. Говоря о Цветаевой, мы говорим о себе – и не только потому, что ее жизнь несет печать ужаса, о существовании которого мы знаем по собственным худшим опасениям. Ее история – важная глава в невидимой книге коллективного опыта; и, в отличие от прочих, тут мы получаем информацию из первых рук.

В этой семейной хронике все подробнейшим образом документировано; ход (и исход) этой жизни можно восстановить по дням и неделям – фиксируется и разбирается каждое душевное движение; в письмах и записных книжках ведется подробный перечень бед и обид. Здесь приходится снова вспомнить о механике реальности-шоу – и несмотря на то, что мы знаем, чем оно кончилось, оно захватывает, словно речь идет о нашей собственной судьбе. Дело ведь не во (всегда реальном и всегда фиктивном) конфликте исключения и нормы, поэта и толпы – просто в том, о чем говорит и на чем настаивает Цветаева, поэтом (страдающим исключением из всякого правила) является каждый, из какой бы густой толпы он не выглядывал. Этот голос, детский голос чистой богооставленности, последнего отчаяния, вовеки поправленного права, знаком каждому – потому что он наш общий. На той глубине, где каждый человек – Иов, предьявляющий Богу свой одинокий счет, он говорит голосом Цветаевой; и эта речь все еще оскорбляет воображение и слух, как *воплъ тоски великой* в «Осени» Баратынского.

Стоять лицом к стене собственной смертной камеры – дело довольно мучительное. Естественней предпочитать поэзию, которая помогает нам отвернуться, а лучше бы – забыть о существовании камеры. Есть авторы, предлагающие нам выглянуть в окно (*какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?*) или рассмотреть движущиеся картинки. Цветаева – в другом ряду, среди тех, кто представляет здесь *память смертную* и ничего кроме. Таких немного, потому ее свидетельство – на вес золота.

* * *

Эмиграция означала для нее необходимость в первый раз за жизнь стать профессиональным литератором, то есть добывать свой хлеб литературным трудом. Если раньше она существовала вне рядов и контекстов, публикуясь и не публикуясь по собственной воле, сейчас ей приходилось *встраиваться* в уже обжитые всеми прочими обстоятельства, сделать свой природный режим неучастия и неприсоединения из внешнего – внутренним, но от этого не менее очевидным всем и каждому. Середина 1920-х годов – время, когда казалось, что ей это удалось и она стала одним из авторов, находящихся по отношению к времени в *сильной позиции*. На короткий срок она непреднамеренно оказалась тем, чего всегда чуралась: выразителем чаяний эпохи, знаменем определенного поколения – вернее, одним из двух знамен: вторым был Борис Пастернак. Они (как раз в эти годы радостно осваивавшие возможности и диапазон своей *зарифмованности*, обоими признанного внутреннего родства) представляли в читательском сознании свежайшую современность (слово и понятие, глубоко чуждые Цветаевой, которую интересовали только вещи нестареющие – или уж раз и навсегда устаревшие). И Цветаева, и Пастернак, несмотря на то, что первые их книги вышли до революции, вошли в широкий читательский обиход только в начале двадцатых – и их поэзия *нового образца*, не замутненная политической ангажированностью, как это было в случае Маяковского, и не казавшаяся современникам архаичной, музейной, как это было тогда со стихами Мандельштама, предлагала возможность новой литературы: несоветской, неэмигрантской, другой: *прочищающей горло и зрение*.

Это длилось недолго. По мере того, как цветаевская поэтика менялась от (сравнительной) консервативности и общепонятности в сторону очевидной затрудненности, ее новизна стала приобретать в глазах литературной среды отчетливо отрицательную окраску; да и сама эта среда становилась все более разреженной, а возможность *рукопись продать* – все менее реальной.

Одной из точек расхождения с современностью было принципиальное для Цветаевой (и довольно редкое в тогдашней поэзии с ее культом качества, да и в нынешней, во многом существующей в заданных Бродским координатах, где язык представляется саморегулируемой машиной, по собственной воле рекрутирующей авторов для выполнения определен-

ного типа работ) утилитарное и даже снисходительное отношение к языку: как к послушному инструменту – или части собственного тела, с которым не миндальничают. Язык используется или преодолевается как материал: внешняя оболочка единственно важной сути. Пренебрегать *внешностью* во имя смысла было для Цветаевой настолько естественным, что она была неизменно озадачена критическими статьями, где о ее стихах говорили как об игрушках, выполненных в том или ином стиле, описывая поверхность и не добираясь до внутренней задачи. Внеязыковая, круговая порука смысла объясняет усилия, прилагавшиеся Цветаевой для того, чтобы ее стихи могли быть прочитаны по-французски. Титанический труд – перевод собственной поэмы «Молодец», так и не нашедший отклика, был попыткой дать вещи заново осуществиться на одном из родных для нее языков («русского родней немецкий / Мне, всех – ангельский родней»). В эмигрантской литературе, одержимой идеей сохранения русского языка как общей охранной грамоты, *России в дорожном мешке*, эта позиция («Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать») была уникальной – и глубоко чужой.

Отношения с Пастернаком для Цветаевой – главная жизненная ставка этого времени. Их внутреннее обязательство «дожить друг до друга» было руслом, по которому годами шла цветаяевская мысль, затопляя подводные камни неизбежных романов и увлечений, своей мелкостью и конечностью только подтверждавших правильность большого выбора. Но каким конечным оказался и этот выбор! Их переписка, начавшаяся в 1922 году – сразу с высочайшей ноты, – с самого начала имела в виду оказаться чем-то куда большим любой литературной дружбы: встречей равных (Зигфрида и Брунгильды, Ахилла и Пенфезилеи), силой вещей обреченных друг на друга и на совместное, спиной к спине, стояние против мира на глыбе слова «мы». В частной мифологии Цветаевой, где источник поэзии безличен и надличен, все поэты (от нее самой и до Орфея) составляют что-то вроде касты переводчиков-перевозчиков с ангельского языка на данный при рождении. Говоря словами Рильке, которые она могла бы счесть своими, «поэт *один*.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.